



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2018

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 6, 2018

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

LA MATERIA VIVA: ORO, ALQUIMIA Y SANACIÓN EN ELENA DEL RIVERO Y JOSEPH BEUYS

LIVE MATTER: GOLD, ALCHEMY AND HEALING IN ELENA DEL RIVERO Y JOSEPH BEUYS

Diana Angoso de Guzmán¹

Recibido: 22/10/2017 · Aceptación: 20/07/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20107>

Resumen

Esta investigación revisa los conceptos dispuestos hasta ahora en torno a la alquimia y la magia centrándose en dos fuentes primarias del arte contemporáneo —las obras y los artistas— a la vez que se abre al método transdisciplinar para integrar teorías emergentes en el ámbito de los Nuevos Materialismos. Tomando como modelo de estudio un artista clave de la segunda mitad del siglo XX, Joseph Beuys, y una artista contemporánea, Elena del Rivero, se diseccionan las cualidades de la materia viva para analizar el proceso de sanación. A través de la alquimia y la magia, se reconoce el carácter performativo y fluido de los materiales, poniendo el foco en los materiales-en-movimiento y la capacidad agencial del material mientras se transforma en una fuerza curativa. Así, las obras de Joseph Beuys y Elena del Rivero ejemplifican las propiedades materiales del oro y sus potencialidades en la sanación, tanto espiritual como material.

Palabras clave

Nuevos Materialismos; antropología del material; arte contemporáneo; sanación; oro; alquimia; magia.

Abstract

This study revises key concepts arranged around alchemy and magic in contemporary art focusing on two primary sources —artworks and artists— as it opens up to a cross-sectorial method which embraces emerging theories in the field of New Materialism. Taking Joseph Beuys and Elena del Rivero's artworks as case studies, the healing process is analyzed dissecting the particular qualities of vibrant matter. Through magic and alchemy, the performative and fluid character of materials is acknowledged, as well as their agentic nature and the manner in which materials-in-movement are transformed into healing forces. Beuys and del Rivero's artworks

1. Universidad Nebrija de Madrid. C. e.: dangoso@nebrija.es

exemplify the material properties of gold and its healing potentialities, both spiritual and material.

Keywords

New Materialisms; Anthropology of Matter; Contemporary Art; Healing; Gold, Alchemy; Magic.

.....

Un cubo de oro, una lámpara, una cama
 Un cubo puro, una forma y una materia abstracta;
 Lo indispensable para soñar.
 El oro, desde hace siglos, es la materia que ha hecho soñar a los alquimistas.
 Soñar de oro como la materia alegórica del espíritu.
 Quintaesencia y aspiración suprema.
 Y, en esa quintaesencia, en esta materia espiritual, la invitación al sueño ²

Claudio Parmiggiani

En cualquier análisis pormenorizado sobre la temática del oro en el arte no puede omitirse la cuestión de la alquimia, porque —como bien escribe el artista Claudio Parmiggiani en la cita más arriba— el oro es la materia alquímica de la imaginación. La definición de alquimia puede entenderse de la forma más literal —es decir, como la transmutación de metales base en oro o plata— o, lo que resulta más apropiado aquí, como una metáfora para la transformación espiritual. Detrás de todo ello está el anhelo de redención en lo personal y la búsqueda de la utopía en lo social y político. En las obras seleccionadas de Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986) y Elena del Rivero (Valencia, 1949) ambas nociones subyacen entremezcladas con un tercer concepto: la alquimia y la magia como ejemplo de la agencia de la materia y de la relación fluida entre creador y materia a partir de una interpretación neo-materialista. En este artículo se plantean varias preguntas: ¿en un contexto contemporáneo, qué papel juegan los materiales —en este caso, el oro— en las relaciones entre creador y materia? ¿qué capacidad agencial adquiere el oro? Indagando estas cuestiones se aporta un enfoque neo-materialistas a las relaciones entre alquimia y arte.

La palabra alquimia (*al-kimiya*), de origen árabe, muestra la genealogía de un arte de procedencia incierta pero muy extendido en la antigüedad en China, India, Occidente y el mundo árabe. En Occidente, los conocimientos alquímicos en contextos como el hermetismo y el gnosticismo se transmitieron desde el mundo helénico a Europa de la mano de los árabes y, una vez allí, gozaron de un gran desarrollo durante el Medievo y el primer Renacimiento. Científicos como Robert Boyle, Isaac Newton o, ya en el siglo XVII, Paracelso, investigaron la naturaleza partiendo de principios alquímicos. La alquimia era el arte de la transmutación y sus planteamientos bebían de la filosofía griega. Según esta, los objetos materiales compartían la misma materia y variaban solo las propiedades —el color, el peso, la

2. Traducción de la autora de la carta escrita por Claudio Parmiggiani al director del hotel Windsor en Niza: «Caro Bernard /Lei mi chiede una nota per la camera d'oro che insieme abbiamo pensato per l'Hôtel Windsor. /Dico insieme perché fu lei a ricordarmi un altro luogo, un'altra mia opera, realizzata dentro un ambiente dalle pareti d'oro. / E' appunto da quel ricordo che viene la Camera d'oro di Niza. /Un cubo d'oro, una lampada, un letto. / Un cubo puro, una forma e una materia astratte;/ L'indispensabile per sognare. / L'oro, da secoli, é la materia che ha fatto sognare gli alchimisti. Sognare l'oro come materia allegorica dello spirito. / Quintessenza e aspirazione suprema. / Ed é dentro questa quintessenza, dentro questa materia spirituale l'invito al sogno». PARMIGGIANI, Claudio: En: <<http://www.hotelwindsornice.com/hotel-2/chambres-dartiste/>> [consulta 15/10/17].

forma—; el método alquímico consistía en provocar un retorno al estadio del caos primigenio —la *materia prima*— para transformarlo en un nuevo orden. El proceso de reordenamiento se consideraba completo cuando se creaba oro artificialmente, el más puro y perfecto de los materiales.³

LA ALQUIMIA Y LOS ARTISTAS

El primer vínculo entre el arte y la alquimia surge en el siglo XVI —momento que coincide con el desarrollo de la química como ciencia autónoma— cuando el papel del alquimista pierde esa posición privilegiada que gozaba en la sociedad y pasa a un segundo plano, ocultándose en sociedades esotéricas como los rosacruces o la cábala.⁴ El artista ocuparía ese vacío, extendiéndose la noción del artista visionario y profeta cuyo arte es el artefacto más sagrado. En la Edad Moderna la imaginación viene a ser considerada un implemento mágico, en parte similar al poder sobrenatural del alquimista; y queda la aspiración de crear oro en términos espirituales. A partir del siglo XVIII y, a medida que la sociedad se seculariza, son los propios artistas quienes se identifican con los alquimistas: William Blake o John Flaxman se consideraron discípulos de Emanuel Swedenborg. Entrando en el siglo XIX, las corrientes espirituales y ocultistas fueron cobrando fuerza y se afianzó aún más, si cabe, la noción del poeta-artista-mago dotado de la capacidad de discernir la verdadera realidad.⁵ Esta visión será heredada por algunos artistas en el siglo XX y XXI, quienes se servirán del oro para situarse en una posición especial dentro de la sociedad. El oro establece la frontera entre lo sobrenatural y lo terrenal e indica que el artista está dotado de unas capacidades particulares y una consciencia expandida.⁶

La historia del arte ha tratado de forma desigual la relación de la alquimia y la magia en el arte. Maurice Tuchman, comisario del LACMA (Los Angeles Contemporary and Modern Art), sacó a relucir las múltiples referencias espirituales subyacentes en las vanguardias y, más concretamente, en el arte abstracto en la exposición *The Spiritual in Art* (1986).⁷ Además de Tuchman, otras voces como el crítico Donald Kuspit o el historiador del arte Bernard Smith han rescatado el

3. El Getty Research Institute recoge un proyecto de investigación con la denominación «The Art of Alchemy» que incluye un breve estado de la cuestión del arte en la alquimia y un exhaustivo archivo del tema en línea. «The Art of Alchemy» en: <http://www.getty.edu/research/scholars/research_projects/#completed> [consulta 17/10/2017].

4. Para una discusión en profundidad sobre este asunto ver TUCHMAN, Maurice (ed.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art: Abbeville Press Publishers, 1986 y MCEVILLEY, Thomas: *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York, School of Visual Arts; Allworth Press, 1999.

5. Como testimonio la influencia de la obra de Édouard Shuré *Le Grands Initiés: Esquisses de l'histoire secrètes de religions* (1889) en algunos artistas finiseculares. Vid. IMANSE, Geurt: «Occult Literature in France», en TUCHMAN, Maurice (ed.): *Op. Cit.*, 355-360, p. 355.

6. Este es uno de los principales argumentos de Schloen. SCHLOEN, Anne: *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln, 2006, p. 263. En: <<http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>> [consulta 17/10/2017].

7. Antes que Tuchman, Sixten Ringbom encontró pruebas documentales del interés de Kandinsky por la teosofía y las enseñanzas de Rudolf Steiner, demostrando de manera convincente las sólidas relaciones entre abstracción y misticismo. Vid. RINGBOM, Sixten: «The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, (1966), 386-418.

carácter profundamente innovador y espiritual del arte de las vanguardias frente a la corriente greenbergiana y su interpretación formalista.⁸ Más recientemente, en 2011, Urszula Szulakowska estableció conexiones entre vanguardias, radicalismo político de izquierdas y alquimia. Con sus profundos conocimientos sobre la alquimia, Szulakowska identificaba esta ciencia como el medio privilegiado por artistas contemporáneos para aproximarse a dos aspiraciones que no tienen fácil cabida en el actual discurso secularizado: la redención y la utopía.⁹

PENSAR LA MATERIA VIVA

Aunque la alquimia haya quedado relegada a los márgenes de la historia del arte, algunos conceptos como la transformación o lo procesual reaparecen en las prácticas artísticas contemporáneas, con intenciones más o menos espirituales. Con el propósito de interpretar estas coincidencias, en este artículo se pone el foco en la materia viva, concretamente en la capacidad agencial de las cosas y en las potencialidades de la materia desde una perspectiva neo-materialista. El neo-materialismo, tal y como lo denomina Braidotti (1994), o el Nuevo Materialismo según DeLanda (1996), nace a partir de los debates sobre la emancipación de la materia surgidos a mediados de la década de los noventa.¹⁰ Entre sus pensadores más señalados destacan los anteriormente citados, Braidotti y DeLanda, además de Barad y Melliausoux, por su afán por superar las dicotomías naturaleza/cultura, materia/mente, humano/no humano para situar el foco en la morfología del cambio y en los procesos de materialización.¹¹ En concreto Braidotti, en su desarrollo de lo poshumano, parte de la hipótesis de una materia vital, no lineal, con capacidad para la autoorganización dentro de un *continuum* naturaleza-cultura.

En este estudio han influido particularmente las teorías neo-ecologistas del antropólogo Ingold por su forma de abordar la materia, su énfasis en los flujos de movimiento y en el diálogo creador-material. En el pensamiento de Ingold se encuentra un cuestionamiento del modelo hilemórfico, heredado de la Antigua Grecia —donde la materia, natural y pasiva, se subordinaba a la forma, concebida

8. KUSPIT, Donald: «Beuys: Fat, Felt and Alchemy», en KUSPIT, Donald (ed.): *The Critic as Artist*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, 344-358. SMITH, Bernard: *Modernism's History. A study in twentieth-century art and ideas*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1998, p. 226.

9. SZULAKOWSKA, Urszula: «The Paracelsian Magus in German Art: Joseph Beuys and Rebecca Horn», en WAMBERG, Jacob (ed.): *Art and Alchemy*. Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2006, 171-190 y SZULAKOWSKA, Urszula: *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey, Inglaterra y Burlington, Estados Unidos, Ashgate, 2011.

10. BRAIDOTTI, Rosi: *Nomatic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York, Columbia University Press, 1994. DELANDA, Manuel (1996): «The Geology of Morals: A Neo-Materialist Interpretation». En: <<http://www.to.or.at/delanda/geology.htm>> [consulta 18/10/2017].

11. BARAD, K. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press, 2007. A partir de la década de 2010 se suceden las publicaciones que recogen ensayos, Vid. COOLE, Diane; FROST, Samantha (eds.): *New Materialism: Oncology, Agency and Politics*. Durham, Duke University Press, 2010; entrevistas, Vid. DOLPHIJN, Rick; VAN der TUIN, Iris. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor, Open Humanities Press, 2012; o estudios centrados en las artes, Vid. BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016.

por la mente del hombre según un plan previo— para imaginar una materia llena de potencialidades dentro del proceso de la vida. «No es la materialidad —afirma Ingold— sino los flujos de los materiales».¹² Situando el énfasis en el diálogo creador-material, en este estudio se seleccionan dos fuentes primarias —las obras y los artistas— para indagar en las relaciones fluidas entre materia y artista. Así, interrogando a la artista Elena del Rivero sobre su proceso creativo a través de una entrevista cualitativa, se pone en práctica un modelo de estudio, la *antropología del material*, que pretende colocar la materia en un plano de igualdad frente a la forma, para potenciar un giro de la iconografía a la morfogénesis de la materia.¹³

Junto al pensamiento de Ingold, cobra relevancia el materialismo vitalista de Bennett, quien introduce el concepto de «la fuerza de las cosas» para describir la vida del metal. En *Vibrant Matter* (2009), Bennett comparte el énfasis de Ingold en la potencialidad de la materia resaltando el poder productivo de las cosas, alejándose así del discurso de otros estudiosos como Bruno Latour, quien subrayaba la fuerza «recalcitrante» de éstas.¹⁴ Refiriéndose a metales como el oro, Bennett recurre al pensamiento deleuziano cuando describe una materia-movimiento, una materia energía y una materia en variación que entra en ensamblajes y sale de ella en una vida a-subjetiva. Por ello, la tradicional pasividad del metal, y su naturaleza dura, inquebrantable y diamantina, deviene un elemento efervescente de vida no orgánica.¹⁵

Quien quizá haya expresado con más acierto la asociación entre la alquimia y la práctica artística con un enfoque neo-materialista es Danielle Bouet cuando afirma que ambas «interroga(n) la materialidad, la realidad y la espiritualidad por medio de operaciones formales y físicas. Tanto el alquimista como el artista piensan a través de la materia por medio de operaciones estéticas/simbólicas».¹⁶ Si bien alquimia y Nuevos Materialismos coinciden en situar en primer plano las cualidades agenciales de la materia, difieren en la intencionalidad de ésta: mientras que para la primera la materia evoluciona y se «completa» bajo un humanismo determinista, en los segundos predomina el poshumanismo dentro de un concepto de materialidad no lineal y autoorganizativo.

12. INGOLD, Timothy: «Los materiales contra la materialidad», *Papeles de Trabajo*, 7, nº 11, (2013), 19-39, p. 36.

13. ANGOSO de GUZMÁN, Diana: «El oro como material cultural en el arte contemporáneo. Una aproximación a la antropología del material», *MATS. Materialidades. Perspectivas en cultura material*, 4, (2016), 40-62.

14. Bennett prefiere sustituir el término «objeto», más antropocéntrico, por el de «cosa». En: BENNETT, Jane: *Vibrant Matter*, Durhan-Londres, Duke University Press, 2009, p. 2. LATOUR, Bruno: «When things strike back: a possible contribution of science studies to the social sciences», *British Journal of Sociology*, 51, n.1, (2000), 107-123 y *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2007.

15. BENNETT: *Vibrant Matter*, *Op.Cit.*, pp. 59-60

16. BOUTET, Danielle: «Metaphors of the Mind: Art Forms as Modes of Thinking and Ways of Being», en BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016, 29-39, p. 30.

LA ALQUIMIA COMO MAGIA SANADORA

Joseph Beuys afirmó que el papel del artista en la sociedad moderna se asemejaba al chamán, ayudando a sanar la enfermedad de la vida moderna materialista.¹⁷ Dicho argumento abre un esquema conceptual basado en la noción de la sanación y la función curativa del arte, tanto simbólica como real. Por sanación podemos entender la curación de las heridas de la sociedad —sanación colectiva— o bien, de las heridas individuales —sanación individual—. La primera fue el objetivo de Joseph Beuys, el gran chamán del siglo XX, mientras que en la segunda se inscribe Elena del Rivero.

Joseph Beuys dedicó los primeros veinte años de su carrera artística al autoconocimiento y a la autosanación; y los siguientes a transmitir su concepto de escultura social, aunando significados espirituales y acción política. Cuando el joven Beuys participó como piloto de la Luftwaffe en la segunda guerra mundial, un incidente le marcó profundamente: su avión fue abatido y, herido de gravedad, fue recogido por una tribu de tártaros quienes procedieron a curarle con miel, grasa y fieltro. Después de la guerra, y tras un periodo de introspección en el que se ocupó de sanar física y emocionalmente, inició su producción artística. A partir de los años 70 su actividad se intensificó, traspasando la frontera de lo artístico con acciones sociales cuyo fin último era transformar la sociedad.

La regeneración, la redención, la transformación. Como bien ha señalado Bernárdez, el concepto de transformación estuvo muy presente en la sociedad alemana de la posguerra manifestándose en iniciativas como la revista literaria *Die Wandlung* (La Transformación), creada en 1945 o en movimientos artísticos como *Nullpunkt* (Punto Cero).¹⁸ Entre los escritores alemanes como Günter Grass, Paul Celan, Uwe Johnson o Sierfreid Lenz y los artistas como Beuys subyacía una idea común: la redención como medio para curar la herida de la guerra y transformar la sociedad. Y todos ellos dirigieron su mirada a la cultura alemana del Romanticismo, a la Era de Goethe, aunque en Beuys se manifiesta sobre todo la huella de la antroposofía de Rudolf Steiner.

La influencia del filósofo y fundador de la antroposofía Rudolf Steiner (1861-1925) en el pensamiento de Beuys fue constante.¹⁹ Si para Steiner su misión en la vida era vencer al espíritu materialista del siglo XIX, para Beuys fue combatir ese mismo mal en el siglo XX. Ambos creían en el pensamiento activo como fuerza de cambio, y los dos pusieron en práctica sus ideas por medio de la acción y de la pedagogía. Atento lector de Goethe, Steiner seguía el concepto goethiano de la naturaleza como un ser vivo, perpetuamente sometido a metamorfosis y transformación. Y, aunque en Goethe, Beuys y Steiner se encuentre una dimensión espiritual de la que

17. Beuys ha reivindicado el papel del arte y el artista en la sociedad en numerosos escritos y entrevistas. Vid. BEUYS, Joseph (2006, *Ensayos y entrevistas*, KLÜSER, Bernd (ed.), Editorial Síntesis, Madrid, 2006.

18. BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. San Sebastián: Nerea, 2003, pp. 12-13.

19. El estudioso David Adams señala hasta qué punto Beuys era un lector atento de Rudolf Steiner. A su muerte, encontraron ciento veinte volúmenes de Steiner, de los cuales más treinta estaban subrayados y anotados. El listado completo de los libros se encuentra en HARLAN, V., KOEPLIN, D., VELHAGEN, R. (eds.) *Joseph Beuys –Tagung Basel*, 1-4 mayo 1991, Basilea, Wiese Verlag, 1991, 292-295 citado en ADAMS, David, «On Joseph Beuys and Anthroposophy», en: <<http://sites.google.com/site/socialsculptureusa/introductiontobeuys?pli=1>> [consulta 1/9/2018].

carecen los Nuevos Materialismos, todos coinciden en el enfoque de la naturaleza como ser vivo, cuyas bases filosóficas radican en el monismo, en una unión entre materia y espíritu.

En Joseph Beuys la asociación oro-magia se inspiraba en los rituales primitivos, encontrándose afinidades entre sus prácticas artísticas y el chamanismo. Según el complejísimo armazón que vertebra el pensamiento beuysiano basado en la antroposofía de Steiner, sus acciones tenían como objetivo el proyecto utópico de transformar al ser humano a través del arte y de curar las heridas de la sociedad. En esta última aspiración Szulakowska reconoce la idea de redención, vinculada al proceso alquímico con sus pasos de sufrimiento, muerte y resurrección.²⁰ Aunque la figura de Beuys y su papel de chamán de la sociedad ha suscitado considerables críticas —tantas que merecería un espacio propio dar cuenta de todas ellas— no se podría negar que la curación fue un tema primordial y que su intención fue subrayar la idea de transformación y de sustancia a través de acciones artísticas.²¹

Más allá de estas polémicas, Beuys concebía el principio de sanación como la curación de las ideas, de la cultura y de la sociedad. El arte debía convertirse en la «medicina» espiritual y tenía plena confianza en el futuro y en el progreso, aunque recurriese a prácticas arcaicas como el chamanismo. En una ocasión Beuys se manifestó de la siguiente forma respecto a la figura del chamán:

En la actualidad también existen acciones en las que la figura del chamán me parece la más adecuada. Desde luego no para rechazarla diciendo que hay que volver al punto del que el chamán obtenía legitimación, porque se trataba de un contexto completamente espiritual. Utilizo esa figura para expresar algo futuro, en la medida en que digo que el chamán representó algo capaz de englobar contextos tanto materiales como espirituales. Así pues, al emplear esta figura en la época del materialismo, estamos aludiendo a algo futuro. Por lo tanto, lo importante es que desempeñe el papel del chamán para

20. Szulakowska argumenta que los alemanes Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Rebecca Horn han sido capaces de abordar el Holocausto y el Nazismo desde la alquimia para llegar a la redención. Al enfrentarse a la historia reciente para interrogarlo, para preguntarse por su propia culpabilidad, estos artistas han sido criticados por sus intentos de encontrar sentido al sinsentido. Y todos han recurrido a la alquimia.

21. La crítica más difundida fue la que escribió Buchloh con motivo de la exposición dedicada a Beuys en el Guggenheim de Nueva York en BUCHLOH, Benjamin D.: «Beuys: The Twilight of The Idol», *Artforum*, 5, n° 18, (1980), 35-43. El crítico Donald Kuspit hace referencia al aspecto utópico y la pulsión mesiánica de Beuys y censura que el artista, al usar la fórmula alquímica de Paracelso de «lo mismo cura lo mismo» y al hablar del ciclo de la muerte, redención, resurrección, de alguna forma justifica el holocausto, en: KUSPIT, Donald B.: «Beuys: Fat, Felt, and Alchemy», KUSPIT, Donald B. (ed.): *The Critic as Artist*, 345-358. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1984. Otro historiador, John Moffit, le reprocha a Beuys lo que él denomina chamanismo de «libro de bolsillo», en MOFFITT, John Francis: *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988. Por último, Thierry De Duve desmonta el mito de Beuys en DE DUVE, Thierry: *Cousus de fil d'or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Art Édition, Villeurbanne, 1990. Para un análisis de la literatura crítica sobre Beuys, ver O'LEARY, Timothy: «Fat, Felt and Fascism: The Case of Joseph Beuys», *The Sidney Society of Literature and Aesthetics*, 6, (1996), 91-105. En: <<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/LA/article/view/5750>> [consulta el 07/10/2017]. En España, como recoge Bernárdez, la exposición comisariada por Szeemann en el Museo Reina Sofía en 1994 no estuvo exenta de polémica: el escritor Antonio Muñoz Molina tachó a Beuys de fraude cuestionando el papel del artista como gurú, ver: BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen: *Joseph Beuys*. San Sebastián: Nerea, 2003, p. 74 y MUÑOZ MOLINA, Antonio, «Descrédito del gurú» en *El País*, el 30/04/1994. En: <http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408_850215.html> [consulta 18/10/2017].

expresar una tendencia regresiva, es decir, una vuelta al pasado, una vuelta al seno materno, pero empleando regresión en sentido de progresión, de lo futuroológico.²²



FIGURA 1: JOSEPH BEUYS, WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT [CÓMO EXPLICAR EL ARTE A UNA LIEBRE MUERTA], 1965. PERFORMANCE DEL 26 DE NOVIEMBRE DE 1965, GALERÍA SCHMELA, DÜSSELDORF. REPRODUCIDO EN EL CATÁLOGO *ASHES AND GOLD*, P. 99. FOTO: WALTER VOGEL, DÜSSELDORF. © Joseph Beuys.

Una de las facultades de los chamanes era comunicarse con los animales, y así lo hizo Beuys en dos ocasiones: en *I like America and America likes me* (1974, Galería René Block de Nueva York) y en la que es, sin lugar a dudas, su acción más célebre: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Cómo explicar el arte a una liebre muerta) [Figura 1]. La naturaleza de esta obra es análoga al ritual, pues representa una acción simbólica similar a los rituales. Con todo, para los antropólogos, la forma ritualizada de comunicación del arte hace que arte y ritual se fusionen.²³ Esta acción supuso la presentación de Beuys en el mundo artístico. Tuvo lugar en la galería Alfred Schmela de Düsseldorf el 26 de noviembre de 1965. Aunque la primera parte de la acción fue vista desde el exterior a través del escaparate, en la segunda se permitió la entrada al público. Esa barrera creó la distancia necesaria para separar el mundo profano y racional del mundo sacro, mítico y ritual que invoca Beuys. En el interior, el artista, transformado por el rostro cubierto de miel y oro, acunaba en brazos una liebre muerta, para de pronto, alzarse y, mientras susurraba al animal, mostrarle los dibujos colgados en la pared de la galería con

movimientos lentos y pesados. Una plataforma de hierro atada a su pierna derecha y una plantilla de fieltro en la izquierda no le permitían moverse con libertad. En esta acción Beuys evoca un tipo de comunicación y de lenguaje que une al hombre y al animal, una comunicación no racional, sino intuitiva y creativa. Para Beuys, la liebre es un animal mítico vinculado a la parte inferior del cuerpo, a la tierra, y próximo al principio femenino. La forma y los movimientos de la liebre demuestran la encarnación y el nacimiento, la creatividad y la intuición. Mientras, el oro y la miel en la cabeza significan los pensamientos, entendidos como un valor plástico y de transformación.

Si coloco miel y oro en mi cabeza, se infiere que estoy haciendo algo relativo al pensar. (...) El oro y la plata indican una transformación de la cabeza, y, por tanto, naturalmente

22. SZEEMANN, Harald (ed.): *Joseph Beuys*, [Cat. Exp.]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 254.

23. SZEEMANN, Harald: *Op. Cit.*, p. 284.

y lógicamente, del cerebro y del mecanismo del pensamiento, de la consciencia y de todos los niveles indispensables para explicar cuadros a una liebre.²⁴

De esta forma, adentrándose en el mundo simbólico y mágico de la alquimia, Beuys piensa contribuir al desarrollo de la consciencia humana. En el centro de la acción está el concepto beuysiano de energía y de regeneración. Así, siguiendo los estadios de los ritos —separación, transición, reintegración— se puede llegar a un estado que conjugue lo racional y lo intuitivo, lo espiritual y lo material. De ahí que la liebre muerta indique el inicio de una nueva etapa, un presente y un futuro donde «todo hombre es un artista».

WANDLUNG: LA MAGIA DE BEUYS

La acción más fructífera y que probablemente mejor se alinea con el pensamiento y con los objetivos beuysianos fue *7000 Eichen (7000 robles)* (1982-1987). Este proyecto, consistente en plantar 7000 robles junto a piedras de basalto en la ciudad alemana de Kassel, fue concebido por el artista germano como una utopía concreta con una meta: cambiar la sociedad e iniciar un proyecto antropológico en el que el hombre pueda ser cada vez más libre, cada vez más autónomo y en el que cada uno desarrolle sus habilidades.²⁵ Todo ello con el arte como principal herramienta de actuación.

En el marco de ese proyecto tuvo lugar la acción *Wandlung (Transformación)* —también conocida como *Einschmelzung Der Zarenkrone (La fusión de la corona imperial)*, en la que Beuys dio rienda suelta a su faceta de artista-mago-alquimista. Con un elevado presupuesto de cuatro millones de marcos, Beuys contó con aportaciones de todo tipo: donaciones privadas y de instituciones artísticas como la Dia Art Foundation, además del propio bolsillo del artista.²⁶ Pero fue una donación particular la que propició la acción *Wandlung*: un restaurador de Düsseldorf donó la réplica de la corona del zar Iván el Terrible tasada en 300.000 marcos alemanes [Figura 2].²⁷ En el documental de Werner Raeunese se muestra el proceso: el día 30 de junio de 1982 ante el Fridericianum, el solemne edificio de la *documenta* en la ciudad

24. CHARBONNEAUX, Anne-Marie, (ed.): *L'or dans l'art contemporain*. Paris, Flammarion, 2010, p.35.

25. Afirma Beuys: «Mucha gente entiende por utópico algo imposible. En sí, no es más que una meta que se pretende alcanzar. (...) La utopía concreta es una meta desplegada en el tiempo, está allí y se trata de llegar a ella. A la sociedad no le queda otra salida que transformarse ante la evidencia de que tanto el comunismo como el capitalismo han ido a parar a un callejón sin salida, han conducido a la humanidad y a la naturaleza al borde del hundimiento». Entrevista a BEUYS, Joseph; LEBRERO STÄLS, José, *Op. Cit.*, pp. 116-117.

26. [En línea] URL: <<http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>> [consulta el 1/9/14] y también <<http://www.diaart.org/sites/page/51/1364>> [consulta el 1/9/14].

27. Helmut Mattner, dueño de la corona y propietario del restaurante Datscha en Düsseldorf, había conseguido la autorización de Nikita Kruschev para que el orfebre René Kern realizara una réplica exacta de la corona imperial del zar Iván el Terrible. Al parecer se ofrecía la oportunidad a los clientes, previo pago de cincuenta marcos, de beber y brindar directamente de la corona. Una vez cerrado el restaurante, según relata el propio Mattner, «durante noches enteras (Beuys) me trató de convencer para cederle la corona»; al final Beuys persuadió a su amigo para que donara la corona. Esa donación se tasó en cerca de 103.000 marcos por el valor material (oro, gemas) y unos 300.000 marcos la corona como pieza de orfebrería. «Einschmelzung Der Zarenkrone» en: BEUYS, Joseph; ALTENBERG, Theo: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. Kassel: Edition Cantz y Museum Fridericianum, 1993, p. 258.

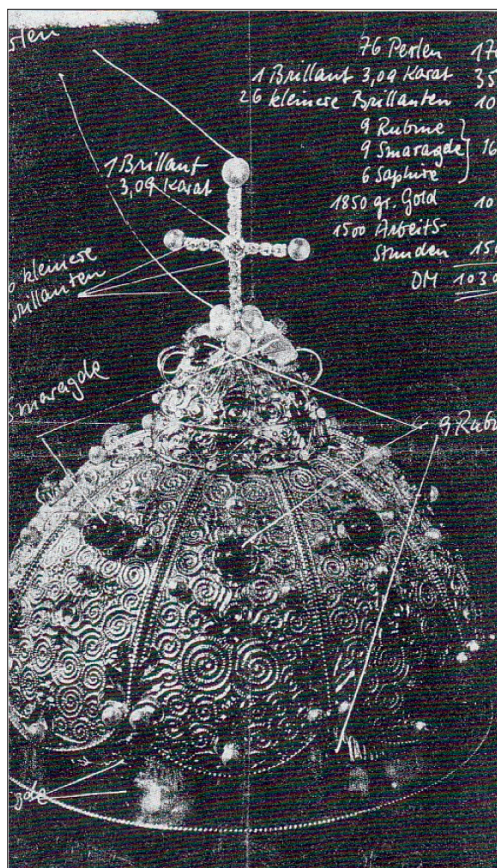


FIGURA 2: FOTO DE LA CORONA Y ANOTACIONES DE BEUYS INDICANDO EL VALOR MATERIAL DE CADA PARTE. REPRODUCIDO EN JOSEPH BEUYS. DOCUMENTA. ARBEIT, P, 257. FOTO: JAN HOET © Joseph Beuys.

FIGURA 3: JOSEPH BEUYS, FRIEDENSHASE, 1982. REPRODUCIDO EN JOSEPH BEUYS. DOCUMENTA. ARBEIT, P, 101. FOTO: JAN HOET © Joseph Beuys.

de Kassel, sobre una plataforma de madera repleta de piedras de basalto destinadas al proyecto *7000 robles*, Joseph Beuys apareció con su asistente Johannes Süttgens.²⁸ Sacó la corona de una bolsa de plástico y exclamó: «Ha llegado el momento. Ahora se fundirá la corona de Iván el Terrible. Os la muestro una vez más». Una vez fundida, el oro en estado líquido fue vertido en un molde con una forma muy sencilla: una liebre.²⁹ Exclamando los nombres de Paracelso, Raimundo Lulio y Agripa de Nettesheim, Beuys procedió a mostrar al público el resultado final, la liebre y una bola de oro, similar al sol. Tituló la obra: *Liebre de la paz con accesorio* [Figura 3]. Dicha obra fue expuesta durante cien días en la *documenta*. Una vez finalizada, fue subastada alcanzando más del doble del precio estimado. En otras palabras, duplicó el valor material de las joyas y el oro gracias al arte y la creatividad. Una auténtica alquimia.

Analizando con más detalle la acción, podríamos inferir que la transformación tiene lugar en varios niveles. El más evidente es el del paso de la jerarquía a la democracia;

28. Documental creado por Werner Raeune. [En línea] URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=6OkSx-3qQho>> copyright zdf 2004 [consulta el 5/5/2014].

29. En punto de fusión del oro es 1.064 °.

el segundo, el cambio de un símbolo de la guerra por uno de la paz.³⁰ Paz, amor y fecundidad. Esos son los significados tradicionales de la liebre, pero en Beuys este animal posee un significado especial; la liebre es la tierra y el pensamiento, la transformación y la reencarnación, pues cuando ésta escarba en la tierra, está empujando los límites de forma similar a cuando el hombre se esfuerza con su pensamiento radical.³¹ En definitiva, Beuys está invocando la alquimia y así lo reconoce en la entrevista posterior a *Wandlung*:

En realidad (la liebre) no es ningún símbolo, es un signo, y en él deben reconocerse las personas como seres móviles que no se encuentran fijos, que se mueven también interiormente en su pensamiento y en su sentimiento y en su deseo. La liebre por lo demás es siempre —y por eso antes he hablado de Agripa de Nettesheim, y he hablado de Raimundo [Lulio] y de Paracelso— un signo de cambio, de transformación, y por eso era para la ciencia medieval un signo de la química, porque por química, por alquimia, entendían la transformación, el cambio del espíritu. (...) Pero la idea de los alquimistas era no obstante la de transformar el oro en su interior. Atraer el órgano del corazón, el órgano central, atraer el sol a la tierra, esa es la idea fundamental.³²

Wandlung ¿Metamorfosis o transformación? En 2001, dentro del proyecto de archivo de imágenes e iconoclastia reunido por Pedro G. Romero en el archivo F.X., este artista sopesaba la gravedad de las acciones de Beuys, y reclamaba una lectura más humorística de esta acción. Para Romero, sería un acto de justicia en clave de humor que la corona de Iván el Terrible acabase transformada en un conejito de Pascua de chocolate y las gemas alojadas en botes de caramelos. En esa línea, Romero propone otra traducción para *Wandlung*: en lugar de «transformación», con su connotación utilitaria e industrial, aboga por «metamorfosis», por su acepción clásica y vinculada a la alquimia.³³

Entre la primera acción de Beuys —*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965— y *Wandlung*, 1982, transcurren casi veinte años, la distancia entre la autosanación, en privado, y la sanación social, en público. En la primera acción, Beuys acude a lo primitivo y telúrico. Como acertadamente subrayó el crítico Kuspit, el elemento crudo, sin procesar, no estetizado de estas acciones podría ser interpretado como un recuerdo de cuando los objetos no eran arte sino fetiches, cuando éstos funcionaban con poderes mágicos y formaban parte de una comunidad. El antropólogo Reichel-Dolmatoff señalaba cómo en los tiempos precolombinos el orfebre labraba el oro y le daba una forma culturalmente significativa, haciendo pasar la materia de un estado profano a uno sagrado.³⁴ A pesar de la distancia cultural y cronológica entre

30. BEUYS, Joseph; ALTENBERG, Theo. «Friedenshase»... *Op. Cit.* 264-265.

31. «Eso es lo que hace la liebre, encarnarse profundamente en la tierra, algo que el hombre solo puede hacer con su pensamiento radical. Con él escarba la materia (tierra), la empuja, la orada y por fin penetra en sus leyes». Citado en: *Joseph Beuys* [Cat. Exp.]. SZEEMANN, Harald (ed.)...*Op. Cit.*, p. 90.

32. BEUYS; ALTENBERG ...*Op. Cit.*, p. 265.

33. ROMERO, Pedro G. «Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad. *Wandlung*». En <http://www.macba.cat/uploads/20080408/Archivo_FX_LA_Ciudad_VacA_a_Comunidad_Wandlung.pdf> [consulta 1/9/18]

34. REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo: *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia*. Bogotá, D.C., Villegas Editores, 2005.

artistas-*performers* como Joseph Beuys y los chamanes indígenas, estos comparten la creencia en el papel activo del oro y en la magia como transformación. Pero mientras que en la sociedad indígena precolombina el orfebre era a la vez mago y chamán, en la sociedad postsecular la posición del artista es más ambigua. En Beuys, las acciones pasan por invocar una relación arcaica entre materia y artistas, una propuesta casi animista que le acerca a los Nuevos Materialismos.

CURACIÓN ÍNTIMA EN ELENA DEL RIVERO

De la profundidad germana pasamos a la «ligereza» mediterránea. Por profundidad germana entendemos las obras de Beuys —pero también las de Sigmar Polke, Anselm Kiefer o Rebecca Horn—, que se mueven bajo un sustrato filosófico heredado de Paracelso, de los filósofos de la Naturaleza y de Goethe, que es específicamente germano³⁵. Las propuestas de los artistas del sur de Europa parten de otra área de conocimiento. En el caso de Elena del Rivero su obra está inspirada en la filósofa feminista Hélène Cixous, cuyo ensayo *L'œil d'âme* da título a la exposición. En la entrevista realizada a la artista durante la muestra, así lo explica:

Lo más importante en esta exposición es precisamente el «ojo del alma»; el ojo del alma lo relaciono con el tema de la herida, algo que he trabajado mucho; el tema de la raspadura y de la curación también. Esta exposición va de curación. Me preguntan mucho cuando digo esta palabra, ¿curación de qué? Bueno pues tampoco lo sé, pero pretendo decir curar en el sentido de transformar, en el sentido de la alquimia.³⁶

Con estas palabras Elena del Rivero está sintetizando el sentido de la exposición *L'œil d'âme* que presentó en 2009 en la Galería Elvira González donde mostraba las series *Wounds (Heridas)* y *Af Klint*, entre otras, cuyas obras contaban con una predominante presencia de oro y con un significado alquímico.³⁷

La obra de Elena del Rivero, artista afincada en Nueva York desde 1991, contiene una tersa y sutil relación entre lo matérico y lo poético. Partiendo de posturas feministas, en los noventa revisó el minimalismo con sus delicadas cartas a la madre, una serie íntima y valiente, en la que consigue expresar esas complejas relaciones por medio de papeles bordados, dibujados, tachados e intervenidos. Empleando principalmente el papel —aunque también incorpora oro, perlas o telas— en los últimos veinte años ha explorado cómo los materiales adquieren y transmiten significado.³⁸

35. Kuspit hace referencia a la profundidad germánica (*die Tiefe*), a la dimensión espiritual en el arte que Clement Greenberg criticaba. KUSPIT... *Op.Cit.*, p. 347.

36. La entrevista tuvo lugar el 28 de enero de 2009 en la Galería Elvira González de Madrid y fue grabada en audio. Para la transcripción completa *Vid. ANGOSO de GUZMÁN, Diana: Oro. Sustancia y Significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]*, (Tesis doctoral inédita) UCM, 2015, p. 288-303.

37. En palabras de la propia artista: «El oro lo utilizo en el sentido de la alquimia... es que además he hecho una serie que se llama *Af Klint*. Af Klint era una mujer de principios de siglo que formaba parte de un grupo teosófico donde hacían los dibujos para sanar, y yo le he hecho una serie a ella en oro». *Op. Cit.*, ANGOSO de GUZMÁN ... p. 290.

38. En la entrevista realizada a la artista declara lo siguiente: «(...) una de las cosas que más me fascina son los materiales, me gustan mucho...(...). Me gusta manejar los materiales y darles sentido a los materiales, el símbolo que representan los materiales. No estoy hablando de paradoja, estoy hablando de la simbología que tienen los



FIGURA 4: ELENA DEL RIVERO, SERIE *WOUNDS*, 2009. FOTO: AUTORA. © Elena del Rivero.

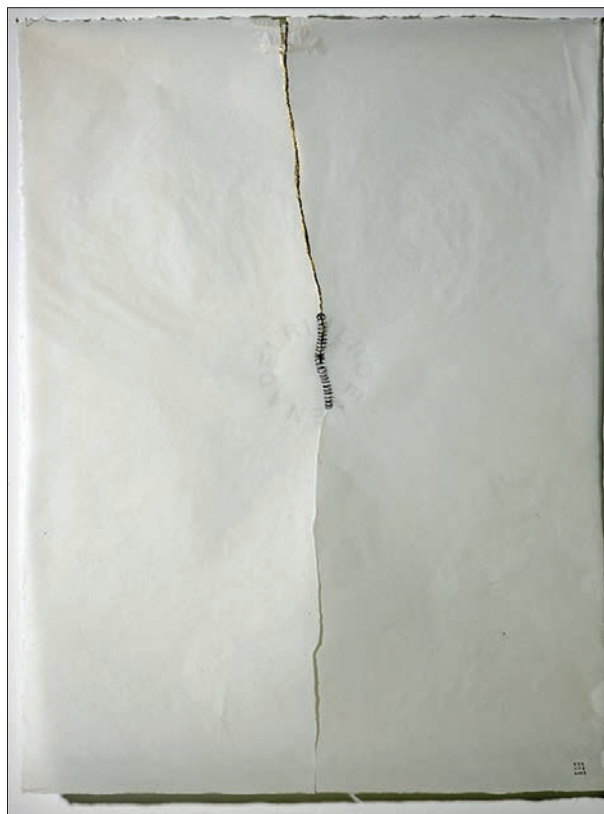


FIGURA 5: ELENA DEL RIVERO, *WOUNDS #11*, 2007. HILO DE SEDA Y PAN DE ORO DE 23 QUILATOS SOBRE PAPEL ABACÁ 86 X 62,5 CM. COLECCIÓN DE LA ARTISTA. © Elena del Rivero.

En *Wounds* [Figuras 4 y 5] la temática de la curación está explícitamente presente; de hecho, del Rivero elige el papel abacá como metonimia del cuerpo: es un papel resistente y sutil como la piel que protege nuestro cuerpo. Es una superficie que acepta ser rasgada, para luego ser cosida con hilos de oro, poética metáfora del proceso de curación alquímica. *Wounds* —y en general toda la obra de la artista valenciana— exige una mirada reposada, detenida, para entrar en un universo de sensaciones, esa lógica de las sensaciones de la que hablaba Deleuze.³⁹ Así, se establece una relación sensitiva con sus obras y apreciamos la ingravidez del papel con un sentido kinestético. Un papel que no ocupa espacio, liviano y sutil; lo contrario a la masa, al volumen y al peso. Y la fragilidad que transmiten los papeles colgados con alfileres en las paredes, como si la artista nómada estuviese a punto de trasladarse a otro lugar, y pronto no quedara más que la memoria, esa huella fugaz, con un transitar entre espacios y tiempos inestables que otorgan un aire de aparición a sus creaciones [Figura 6].

materiales y darles contenido y trabucar el contenido que han tenido a lo largo de la historia, (...), en el sentido de dar una vuelta de tuerca». *Op. Cit.*, ANGOSO DE GUZMÁN ... p. 289.

39. DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.

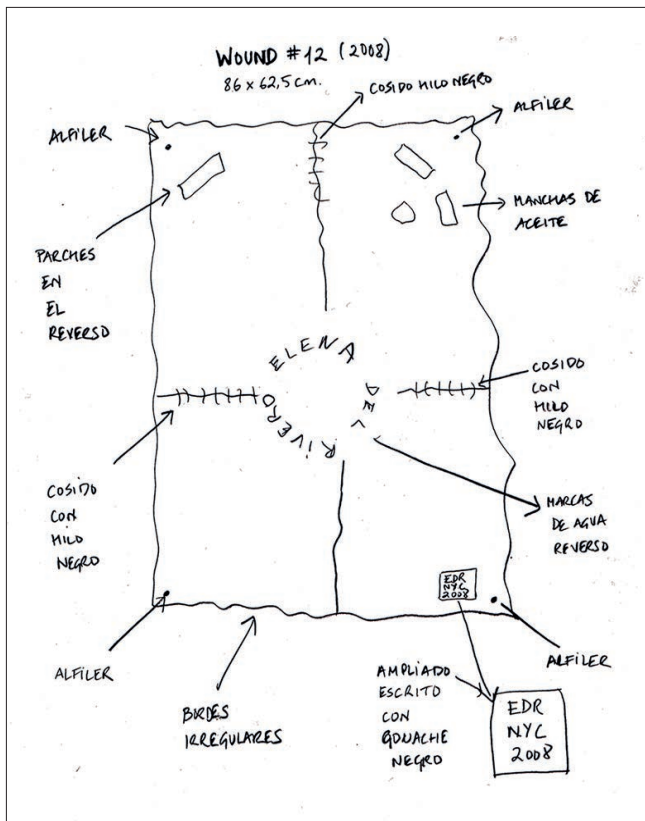
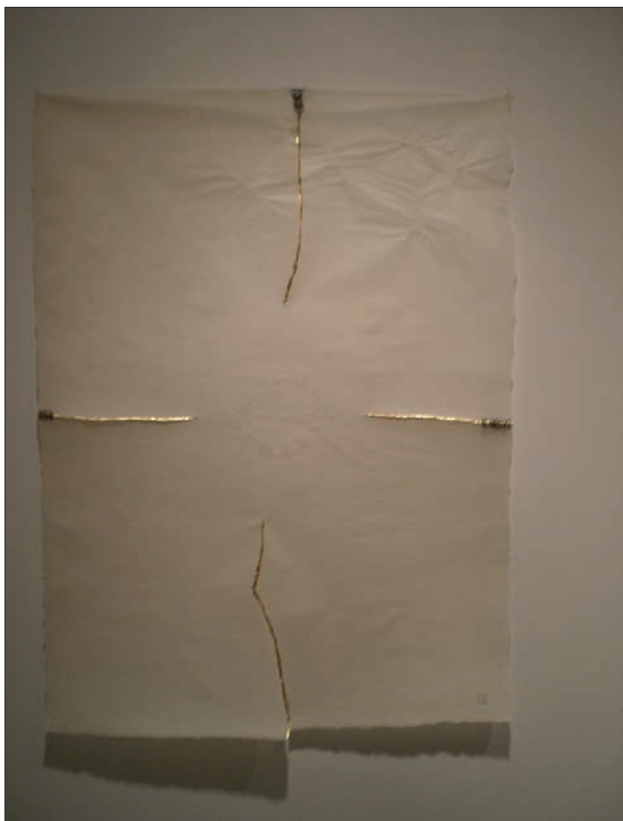


FIGURA 6: ELENA DEL RIVERO, WOUND #12, 2008, HILO DE SEDA Y PAN DE ORO DE 23 QUILATAS SOBRE PAPEL ABACÁ 86 x 62,5 CM. COLECCIÓN DE LA ARTISTA. FOTO: WWW.THE-PARACLETE.COM © Elena del Rivero.

FIGURA 7: DIBUJO CON MAPA DE PARCHES, MANCHAS Y MARCAS EN WOUND #12. © Diana Angoso de Guzmán

Ingrávidos, ligeros, pero también monumentales porque el tamaño del papel en *Wound #12* presenta un formato mucho mayor que lo habitual;⁴⁰ se convierte así en una hipérbole visual que refuerza la cualidad antropomórfica de la obra. Solo el ojo clínico de conservador-restaurador, o quizá de médico, podría identificar las pequeñas y casi imperceptibles marcas que rompen el blanco aparente del papel. Unas manchas de aceite en el ángulo superior derecho; unos parches en el reverso que crean tensiones superficiales en el anverso, en el ángulo superior izquierdo; una marca de agua en el papel con el logo ELENA DEL RIVERO formando un círculo, situado en el centro del papel; otra marca, esta vez visible en *gouache* negro con la firma, lugar y fecha de la artista [EDR / NYC / 2008]; y, en cada uno de los cuatro bordes, un rasgado hecho a mano, irregular, dorado y cosido con hilo negro en el extremo [Figura 7].

¿Por qué rasgar el papel, para a continuación delicadamente dorar y suturar con hilos negros las roturas? Esas rasgaduras —hendiduras en la piel y en el

40. El tamaño de los papeles de *Wounds* es de 82 x 62,5 cm. Estos son papeles realizados a mano artesanalmente y, por tanto, no coinciden con los tamaños estándar de los fabricantes de papel, que son los siguientes (en cm): 72 x 102; 70 x 100; 65 x 90; 63 x 88; 52 x 70; 45 x 64; 43 x 61; 32 x 45.

alma— subrayan el contenido poético de las heridas que consiguen cicatrizar gracias a un proceso de transformación; y aquí el énfasis estaría precisamente en la palabra proceso, porque en esta artista el proceso creativo se identifica con proceso de curación personal a través del arte. En conversación con la artista, así lo explica:

Lo más importante para mí es que la transformación del papel de abacá en oro —es un tema tan medieval—. (El papel de abacá) ha sido roto luego por mí, ha sido roto, me gusta mucho romper (...). Y era el abacá transformado en oro, alquimia pura, esa transformación para mi curación, era roto por mí, (...) para luego ser restaurado y curado de nuevo. Era como un ciclo de vida que había pasado por muchas etapas, ¿comprendes? Para mí era un ciclo vital, ciclo de estar mal, volver, y volver a resurgir de nuevo. O sea, que yo todos estos procesos los tomo como ciclos vitales, sobre todo a los de curación porque en el fondo es hacer, para deshacer, para volver a hacer para terminar haciendo.⁴¹



FIGURA 8: ELENA DEL RIVERO, *DISHCLOTH*, 2008, LÁMINAS DE PAN DE ORO DE 23 QUILATES SOBRE PAPEL ABACÁ. 198 X 198 CM. FOTO: [HTTP://TRAVESIACUATRO.COM/LANGUAGE/EN/ARTISTA/ELENA-DEL-RIVERO/](http://travesiacuatro.com/language/en/artista/elena-del-rivero/)
© Elena del Rivero.

El rasgar el papel de abacá lleva implícito un gesto destructivo. ¿Es la destrucción parte del proceso creativo de Elena del Rivero? Y si es así, ¿es necesaria esa agresión para activar el poder curativo del oro? Podríamos entender que sí, puesto que todo proceso alquímico pasa por una disolución de la forma —la *materia prima*— para poder recomponerla, suturarla y restaurarla. Y la facultad del oro de curar y de transformar que conjura Elena del Rivero sirve para unir varios tiempos en un único instante; un ciclo vital condensado en una obra, que es ahora más materia viva que nunca, mucho más cuerpo y piel que representación y mimesis.

«Me gusta ser muy fiel al camino del material».⁴² Así manifiesta del Rivero la relación fluida entre creador y materia. Lejos del modelo hilemórfico que concibe el poder generador como algo externo a la materia, la artista crea estableciendo una relación íntima con ella, atenta a los efectos y las cualidades variables de una materialidad vital. Una relación no exenta de sufrimientos —así lo expresa en una ocasión en referencia al proceso creativo de *Dishcloth* [Figura 8] «(...) estaba dorando el trapo de cocina en Nueva York (cuando empecé a) sudar literalmente porque algo no funcionaba bien».⁴³ Manifiesta así la lucha por el

41. ANGOSO de GUZMÁN, Diana: *Oro. Sustancia y Significado...* *Op.Cit.* p. 302. Más adelante en la entrevista Del Rivero afirma: «Vuelvo otra vez al sentido de la transformación del oro, que realmente es asimilar, o quererle dar a al oro la facultad de curación; [eso] a mí me interesa mucho». *Op. Cit.* p. 290.

42. *Ibid.*

43. ANGOSO de GUZMÁN, *Op.Cit.* p. 299.



FIGURA 9: ELENA DEL RIVERO, *MENDING FONTANA*, 2012, ORO DE 23 QUILATES SOBRE PAPEL ABACÁ, HILO Y AGUJA, ÓLEO, 97 X 97 CM. [DISPONIBLE EN LÍNEA] <WWW.THE-PARACLETE.COM/GALLERY/WORKS-ON-PAPERS/WOUNDS/2_10_2012_MENDINGFONTANA_CW_WEB> © Elena del Rivero.



FIGURA 10: LUCIO FONTANA, *VENEZIA ERA TUTTA D'ORO*, 1961, PINTURA ALQUÍDICA SOBRE LIENZO, MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID. CORTESÍA MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. © Fondazione Lucio Fontana a través de SIAE, VEGAP, Madrid 2015.

control de la materia al igual que tantos otros hombres y mujeres artesanos que han experimentado esa materialidad creativa en el pasado.

El romper, el rasgar. Esas acciones invocan a otro artista, no tan alejado en el tiempo, que Elena del Rivero homenajea en *Mending Fontana* (2012) [Figura 9], una de las obras más recientes de la serie *Wounds*. Porque las incisiones que Lucio Fontana (Rosario, 1899-Varese, 1968) realizó en los lienzos fueron en su momento interpretadas como una agresión contra la pintura, o quizá contra el arte, sin que esos críticos fueran capaces de aprehender la profunda transformación del espacio y de la escultura que proponía el italiano. En *Venezia era tutta d'oro* (1961, Museo Thyssen-Bornemisza) [Figura 10] el cuadrado —esa forma perfecta— está recubierto de un amarillo turbio propio de la purpurina que, oxidada, ha perdido las propiedades que permitían que brillase y se confundiese con el oro auténtico. La superficie no es lisa y brillante, como las de los fondos de oro medievales; en su lugar, un torbellino de empastos circulares —similares a las espirales de la noche estrellada de Van Gogh— rompe la planitud y homogeneidad del cuadrado. Pero la mayor ruptura es, sin lugar a dudas, la gran incisión en el centro del lienzo; una herida que supura; un abismo entre lo que era y lo que es. Esa incisión transforma el lienzo en escultura; dota de densidad y monumentalidad a un objeto bidimensional; y el mismo agresor convierte el monocromo en bicromo, cuando coloca una venda negra en la herida. Delicadamente, como quien busca curar la herida de nuestra época sin certezas.

Por su parte, en *Mending Fontana*, del Rivero se atreve a coser las hendiduras del italiano. Más allá de las afinidades de ambos artistas —y de la admiración hacia Fontana que intuimos en del Rivero— podríamos establecer múltiples diferencias

que separan sus obras⁴⁴. El gesto de cortar con un *cutter* el lienzo es un gesto masculino que se abre paso con decisión; el acto de coser es femenino y doméstico, más humilde en sus pretensiones pero constructivo en la aspiración de suturar la herida de la modernidad. La incisión de Fontana es una, certera y central; en del Rivero los agujeros se distribuyen por toda la superficie, sin un orden ni un centro, y solo uno de esos huecos está cosido con hilo negro. El oro en Fontana es purpurina y la preparación que crea la textura, acrílico, el más moderno de los materiales en 1961.⁴⁵ En cambio Elena del Rivero mantiene el dorado con pan de oro fino, la más medieval de las tradiciones. Quizá la artista valenciana no tuviese la intención de establecer una dicotomía tan nítida entre lo masculino y lo femenino; la modernidad y la posmodernidad; el centro y la periferia; la falsedad y la autenticidad. Más bien parece, por su parte, un ejercicio de diálogo y la creación de un espacio intermedio que incluya la propuesta de Fontana, y que cierre la herida abierta por éste; quizá una metáfora del paso del tiempo y del ciclo de la vida.

Pero no podemos ignorar el discurso feminista en del Rivero. El feminismo es el andamiaje conceptual que vertebra su obra desde que en los años ochenta abandona la pintura para revisar en femenino el minimalismo y el arte conceptual por medio de la serie de cartas. Esas cartas obsesivas —a la madre, a la hija, a la novia— feminizaban el aséptico minimalismo con el mundo doméstico y epistolar. Por eso la artista elige como referencia a escritoras y filósofas: Hélène Cixous —de ahí el título *L'œil d'âme*— o Luce Irigaray. El discurso feminista de del Rivero se manifiesta más explícitamente en la serie dedicada a Molly, en la obra *Domesticidad* y en la serie *Af Klint*.⁴⁶ Sobre la primera, dedicada al personaje femenino de James Joyce, la artista comenta: «El discurso de Molly (...). Está todo lo de la herida, y el trapo de cocina me vino a él (...) y era el ojo del alma, era elevar lo doméstico al reino de los dioses casi. El oro de los dioses, está claro. Ahí está esa feminista Júpiter»⁴⁷. Quizá del Rivero se sienta conmovida por el feminismo de nuevo cuño, aquel que encabezado por Rosi Braidotti propone un nomadismo filosófico cuyo materialismo radical diluye la distinción entre lo humano y lo no humano permitiendo una relación flexible y múltiple con las identidades.⁴⁸

44. Un ejemplo de la clara admiración de Elena del Rivero por Fontana es el título de la obra: *I love Fontana*.

45. Recordemos el ensayo escrito por Roland Barthes unos años antes, en 1957, donde define el plástico como una sustancia artificial, pero no exclusiva, con una domesticidad que anula las tradicionales jerarquías de los materiales, donde el oro estaba en la cúspide. BARTHES, Roland. *Mitologías*. México, D.F.; Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, 176-178.

46. Elena del Rivero explicó la serie *Af Klint* en los siguientes términos: «Utilizo el oro en el sentido de la alquimia y en el sentido de sanar. He hecho una serie que se llama *Af Klint*. *Af Klint* era una mujer de principios de siglo que formaba parte de un grupo teológico donde hacían los dibujos para sanar, y yo le he hecho una serie a ella en oro. (...) Era una mujer que vivió en 1903 en Suecia y que estaba muy unida al mundo de la teosofía, por supuesto, y ella ha sido como la musa, la inspiración. Terminé dedicándole una serie. La serie *Af Klint* en 2008, obras todas de pan de oro sobre papel y *gouache*, e hilo de seda». ANGOSO de GUZMÁN, Diana: *Oro. Sustancia y Significado...* *Op.Cit.* p. 290.

47. Joseph Beuys también mostró interés por James Joyce, pero mientras Elena del Rivero da la palabra a Molly, el personaje femenino de *Ulises*, Beuys asume el papel del escritor y añade dos nuevos capítulos a la novela por un imaginario deseo del propio Joyce. ANGOSO de GUZMÁN *Op.Cit.* p. 301.

48. BRAIDOTTI, Rosi: *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2005 y *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal, 2015.

ORO MÁGICO Y CURATIVO

Si en Beuys la curación personal aspiraba además a una regeneración de la sociedad, en Elena del Rivero la curación del «alma» podría ser entendida desde una aproximación más íntima, bajo la perspectiva de las heridas del ser fragmentado y dislocado. La función del oro también difiere en ambos: mientras que para Beuys el oro cumple la función simbólica de cosificar el pensamiento, para del Rivero el oro es un activo sanador. En ambos artistas el metal precioso se presenta bajo una suerte de encantamiento, como un agente activo. A la pregunta sobre qué papel juegan los materiales en las relaciones entre creador y materia en el contexto contemporáneo con la que se abre este artículo, las respuestas apuntan hacia un concepto de materia-movimiento, efervescente, una materia con capacidad agencial para la sanación colectiva e íntima. Una idea que no es nueva, pues estaba implícita en la noción alquímica de la transustanciación, aunque ahora los aspectos mágicos del oro resurgen renovados en una suerte de nueva alquimia, entendida como la combinación entre la transformación y la imaginación en una época marcada por el desplazamiento del hombre a los márgenes. Sin el determinismo humanista de la alquimia tradicional, las transformaciones de la materia cobran ahora una vida fluida y descentrada.

En este nuevo contexto, la agencia de los materiales en Elena del Rivero se manifiesta en la invitación a seguir sus acciones, sus recorridos, sus caminos –como diría la artista cuando declaró «me gusta ser muy fiel al camino de los materiales». Centrándose en el diálogo entre materia-creador, esos «materiales-en-movimiento», parafraseando a Ingold, devienen líneas fluidas. Aun así, el concepto de sanación en Elena del Rivero plantea otra problemática: redefinir la materia en una sociedad post secular. Por sus afinidades teóricas, el proceso de curación en la obra de del Rivero se presta a ser abordada a partir de las tesis feministas de tercera generación como la anteriormente citada Braidotti, explorando esa materialidad radical que aúna sanación y fragilidad con las visiones más corporales.

Por su parte, el proyecto utópico de sanación colectiva de Joseph Beuys encuentra resonancia en algunas de las propuestas más políticas de Bennett y su ambicioso proyecto ecológico. Bajo el materialismo vital de Bennett, la capacidad sanadora del material oro formaría parte de una red viva de cambios que operan tanto dentro como fuera del sujeto en una sociedad post secular. Quizá bajo esta perspectiva el hombre ha abandonado su posición jerárquica, disolviéndose democráticamente entre otras materias; quizá el universo ya no está imbuido de espiritualidad, como pretendía Beuys, sino de una materia extrañamente vibrante. Parecería existir una correspondencia entre el materialismo vital de Bennett, que deviene extrañamente espiritual, y las aspiraciones espirituales de Beuys, que devienen extrañamente materiales.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, David: «On Joseph Beuys and Anthroposophy», en: <<http://sites.google.com/site/socialsculptureusa/introductiontobees?pli=1>> [consulta 1/9/2018].
- ANGOSO de GUZMÁN, Diana: «El oro como material cultural en el arte contemporáneo. Una aproximación a la antropología del material», *MATS. Materialidades. Perspectivas en cultura material*, Vol. 4, (2016), 41-62.
- ANGOSO de GUZMÁN, Diana: *Oro. Sustancia y Significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]*, (Tesis doctoral inédita) UCM, 2015, en: <<https://eprints.ucm.es/42550/>> [consulta 1/9/2018].
- BARAD, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; Londres: Duke University Press, 2007.
- BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016.
- BARTHES, Roland: *Mitologías*. México, D.F; Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- BENNETT, Jane: *Vibrant Matter*. Durhan-Londres, Duke University Press, 2009.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen: *Joseph Beuys*. San Sebastián, Nerea, 2003.
- BEUYS, Joseph: «Entrevista de Theo Altenberg a Joseph Beuys» en BEUYS, Joseph; ALTENBERG, Theo: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. Kassel, Edition Cantz y Museum Fridericianum 1982, 264-265.
- BEUYS, Joseph: *Ensayos y entrevistas*. KLÜSER, Bernd (ed). Madrid, Editorial Síntesis, 2006.
- BOUTET, Danielle: «Metaphors of the Mind: Art Forms as Modes of Thinking and Ways of Being», en BARRET, Estelle and BOLT, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres; Nueva York, I.B. Tauris, 2016, 29-39.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Nomatic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal, 2015.
- BUCHLOH, Benjamin D.: «Beuys: The Twilight of The Idol», *Artforum*, 5, n° 18, (1980), 35-43.
- COOLE, Diane; FROST, Samantha (eds.): *New Materialism: Oncology, Agency and Politics*. Durham, Duke University Press, 2010.
- CHARBONNEAUX, Anne-Marie, (ed.): *L'or dans l'art contemporain*. París, Flammarion, 2010
- DE DUVE, Thierry: *Cousus de fil d'or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne, Art Édition, 1990.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.
- DOLPHIJN, Rick; VAN DER TUIN, Iris. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbour, Open Humanities Press, 2012.
- «The Art of Alchemy» en <http://www.getty.edu/research/scholars/research_projects/#completed> [consulta el 17/10/2017].
- GALBREATH, Robert: «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en TUCHMAN, Maurice (ed.): *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986, 367-391.
- IMANSE, Geurt: «Occult Literature in France», en: TUCHMAN, Maurice (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, County Museum of Arts y Abbeville Press Publishers, Los Angeles, Nueva York, Londres y París, 1986, 355-360.

- INGOLD, Timothy: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London; Nueva York, Routledge, 2011.
- INGOLD, Timothy: *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Londres y Nueva York, Routledge, 2013.
- INGOLD, Timothy: «Los materiales contra la materialidad» en: *Papeles de Trabajo*, 7, nº 11, (2013), 19-39.
- KUSPIT, Donald: «Beuys: Fat, Felt and Alchemy», en KUSPIT, Donald (ed.): *The Critic as Artist*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, 344-358.
- LACHMAN, Gary: *Rudolf Steiner*. Vilaur, Atalanta, 2012.
- LATOUR, Bruno: «When things strike back: a possible contribution of science studies to the social sciences», *British Journal of Sociology*, 51, n.1, (2000), 107-123.
- LATOUR, Bruno: *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2007.
- LEMAIRE, Gérard-Georges: «L'or dans tous ses états, de l'Égypte ancienne à nos jours», en CHARBONNEAUX, Anne-Marie (ed.): *L'or dans l'art contemporain*. París, Flammarion, 2010, 7-43.
- MCÉVILLEY, Thomas: *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York, School of Visual Arts; Allworth Press, 1999.
- MOFFITT, John Francis: *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press 1988.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: (1994): «Descrédito del gurú», *El País*. En: <http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408_850215.html> [consulta 05/10/2017].
- O'LEARY, Timothy: «Fat, Felt and Fascism: The Case of Joseph Beuys», *The Sidney Society of Literature and Aesthetics*, 6 (1996), 91-105.
- PARMIGGIANI, Claudio: En: <<http://www.hotelwindsornice.com/lhotel-2/chambres-dartiste/>> [consulta 15/10/17].
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo: *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia*. Bogotá, D.C, Villegas Editores, 2005.
- RINGBOM, Sixten: «The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, (1966), 386-418.
- ROMERO, Pedro G: «Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad. Wandlung» en: <www.machba.cat/uploads/20080408/Archivo_FX_LA_Ciudad_VacA_a_Comunidad_Wandlung.pdf> [consulta 1/9/18].
- SCHLOEN, Anne: *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln, 2006, p. 263. En: <<http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>> [consulta 17/10/2017].
- SMITH, Bernard: *Modernism's History. A study in twentieth-century art and ideas*. Yale University Press, New Haven and Londres, 1998.
- SZEEMANN, Harald (ed.): *Joseph Beuys* [Cat. Exp.]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- SZULAKOWSKA, Urszula: «The Paracelsian Magus in German Art: Joseph Beuys and Rebecca Horn», en: WAMBERG, Jacob (ed.), *Art and Alchemy*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2006, 171-190.
- SZULAKOWSKA, Urszula: *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey, Inglaterra y Burlington, Estados Unidos, Ashgate, 2011.
- TUCHMAN, Maurice (ed.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art: Abbeville Press Publishers, 1986.
- WAMBERG, Jacob; BÄCKLUND, Jan: «Introduction» en: *Art and Alchemy*. (ed.) WAMBERG, Jacob, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2006, 9-20.

Dossier by Diane Bodart: *Wearing Images?* · *Imágenes portadas?* por Diane Bodart

- 15** DIANE BODART (GUEST EDITOR)
Wearing Images?. Introduction · Imágenes portadas. Introducción
- 33** MARIANNE KOOS (GUEST AUTHOR)
Small Volumes, Concealed Images: Portrait Miniatures and the Body · Pequeños volúmenes, imágenes ocultas: Las miniaturas retrato y el cuerpo
- 55** LAURENT HABLOT (GUEST AUTHOR)
Revêtir l'armoirie. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités · Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades
- 89** FELIX JÄGER
Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind · Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente
- 119** GUIDO GUERZONI
Devotional tattoos in Early Modern Italy · Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna
- 137** KATHERINE DAUGE-ROTH
Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France · *Prêt-à-porter*: amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII
- 169** CRISTINA BORGIO
Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries) · Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)
- 197** JULIA MAILLARD
Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle · Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginería y su representación a finales del siglo XVI

Miscelánea · Miscellany

- 237** ARACELI MORENO COLL
Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'lzz Li-Mawlānā Al-Sulṭān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia · Pervivencia of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'lzz Li-Mawlānā Al-Sulṭān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia

- 259** RAÚL ROMERO MEDINA
Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo · Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo
- 281** RAFAEL CASUSO QUESADA
Las vidrieras de la Catedral de Jaén · Stained Glasses in Jaén Cathedral
- 301** JUAN ISAAC CALVO PORTELA
La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII · Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century
- 331** ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO
Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato · Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature
- 349** CARMEN DE TENA RAMÍREZ
El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917) · The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)
- 367** INOCENTE SOTO CALZADO
Una historia española del aguatinta · A Spanish History of Aquatint
- 389** RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954) · Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)
- 413** ROCÍO GARRIGA INAREJOS
El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática · Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory
- 429** DIANA ANGOSO DE GUZMÁN
La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys · Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys
- 451** LUIS D. RIVERO MORENO
La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y producción económica · Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic Production

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

475 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA
MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].

479 BORJA FRANCO LLOPIS
STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova: Genova University Press, 2018.

483 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017.